



AL

ARTES DEL LIBRO

7

1959

EDITORIALES ♦ LOS LIBROS EN LA ANTIGÜEDAD,
Pablo G. Macías. ♦ EL LIBRO Y SU ORNAMEN-
TACIÓN, *Feliciano Peña.* ♦ EL GRABADO EN
MÉXICO, *José Julio Rodríguez.* ♦ LA EVOLU-
CIÓN ARTÍSTICA DE LA ENCUADERNACIÓN, *Louis*
Barthou. ♦ JARDÍN DE LAS LETRAS, *Francisco*
Díaz de León. ♦ LA IMPRENTA EN CAMPAÑA,
Antonio Acevedo Escobedo. ♦ LA ILUSTRACIÓN,
Pablo Rafael Medina. ♦ EL FORMATO TIPOGRÁ-
FICO, *Manuel Echauri.* ♦ NOMENCLATURA TI-
POGRÁFICA, *Alejandro A. M. Stols.* ♦ GANADORES
DEL PREMIO "IGNACIO CUMPLIDO" 1958. ♦ IN-
FORMACIONES Y COMENTARIOS.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

La ENAL obtuvo sonado triunfo en la Feria de San Marcos

Subsiste aún entre nosotros una de las más bellas tradiciones de los pasados siglos. La gran Feria de San Marcos en Aguascalientes, es una muestra de ello. Este acontecimiento ha venido celebrándose sin interrupción desde los tiempos en que la ciudad era moza, allá por el setecientos. Entonces las vías férreas no se tendían aún sobre la superficie del país, ni la cinta oscura de las carreteras petrolizadas cruzaba sus tangentes sobre valles y serranías. Largas caravanas de acémilas y tamemes discurrían por intrincadas sendas, por donde ahora se abre el tránsito de potentes automóviles. Una multitud de comerciantes opulentos, partideños, tahures y otros parásitos, afluían a la feria, que hoy es frecuentada por el burgués, el potentado y el turista de rubio pelo.

Es Aguascalientes la sede de una costumbre vital, en la que se refleja la euforia nacional y el ritmo económico, que es su consecuencia ineludible.

No pocos artistas buscaban desde antaño el ambiente de la festividad para solazar su espíritu. Éstos fueron principalmente los músicos y trovadores. Más tarde los pintores y los poetas se citaban allí, para catar el buen licor, saborear la cocina vernácula y, en suma, disfrutar de la cercanía de todas

las gentes de buena voluntad que allí concurren.

Los hijos de la tierra tienen ocasión de volver por unos días, liberando una urgencia nostálgica. Muchos de ellos han dado lustre a su patria menor. Hemos de referirnos a don Francisco Díaz de León, a don Gabriel Fernández Ledesma, al dibujante Arias Bernal, a don Antonio Acevedo Escobedo y a don Jesús Reyes Ruiz, entre los que recordamos. Además de los huéspedes de vecinas regiones, con quienes la feria asume aspectos de jubilosa espiritualidad.

Una consecuencia inmediata de la atmósfera creada por la concurrencia culta fue el evento artístico, juntamente con el certamen literario tradicional que ha propiciado el cultivo de "flores naturales". Pero es también la sala de arte el aspecto prominente con que se decora la Feria de San Marcos.

A la convocatoria divulgada este año por medio de la prensa, respondieron numerosos artistas, tanto los que manejan el pincel como los que empuñan las gubias y los pinceles, haciendo envíos de voluminosa calidad con destino al certamen. La Escuela Nacional de las Artes del Libro estuvo representada dignamente por una pléyade de artistas y artesanos forjados en sus talle-

res. Pero el acontecimiento más venturoso consistió en la conquista de los mejores galardones por parte de esta representación.

El jurado para discutir la calidad de los trabajos de pintura, escultura, dibujo y grabado, fue integrado por los artistas de notoria solvencia y autoridad, maestros Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y el director del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, Antonio Leal Romero. Y la calidad y belleza de las obras presentadas originó dilatadas y reñidas discusiones para unificar el veredicto pronunciado finalmente.

Damos a conocer el resultado de este torneo en las siguientes líneas.

Pintura. Sección profesional.

Primer premio: Víctor Ríos Valenzuela, para su obras "Pescados" y "Cenote de Valladolid".

Segundo premio: Jesús Gallardo para sus retratos "Muchacha" y "Doña Lola".

Tercer premio: María de los Angeles Sánchez de la Torre, para su temple "Anastasia".

Escultura. Sección profesional.

Primer premio: Joaquín Arias, para su bronce "Maternidad".

Segundo premio: Víctor Manuel Martínez, para su terracota "Mujer tarasca".

Tercer premio: Se declaró desierto.

Grabado. Sección profesional.

Primer premio: Ángel Zamarripa, para su litografía "Posada en San Marcos".

Segundo premio: José Julio Rodríguez, para su xilografía "La Catedral".

Tercer premio: Xavier G. Iníguez, para su linóleo "Manifestación".

Dibujo. Sección profesional.

Primer premio: Primitivo Caso Soria, para sus dos "Estudios".

Segundo premio: María Teresa Caballero, para su obra "Retrato".

Tercer premio: Xavier G. Iníguez, para sus anteproyectos para murales.

Pintura. Sección escolar.

Primer premio: Estela Puga, para su obra "Calabaza".

Segundo premio: María de los Angeles Vélez, para su óleo "Naturaleza muerta".

Tercer premio: María de los Angeles Santana, por su óleo "Casas".

Escultura. Sección escolar.

No se presentaron obras.

Grabado. Sección escolar.

Primer premio: Gustavo Salazar, para su camafeo "San Pablo".

Segundo Premio: Herbert Schmidt Moeldher, para su linóleo "Centinela".

Tercer premio: María Teresa Vieyra y Rincón, para su camafeo "Decorador".

Con íntima satisfacción, la revista ARTES DEL LIBRO subraya los nombres de Ángel Zamarripa, José Julio Rodríguez, Gustavo Salazar, Herbert Schmidt y María Teresa Rincón Vieyra, quienes siendo alumnos de la ENAL conquistaron la mayoría de los premios concedidos en las secciones profesional y escolar. Reciban todos las cálidas felicitaciones de esta revista, que es el portavoz de nuestra casa de estudios.

En un acto lleno de emotividad, el director general de Tecnológicos Regionales y Enseñanzas Especiales de la Secretaría de Educación Pública, ingeniero Alejandro Guillot, y la dirección de nuestra escuela, tuvieron la satisfacción de entregar los premios a los agraciados, por delegación que se dignó hacer el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes. Este acto se celebró el 5 de junio en el aula "Francisco Orozco Muñoz", de la Escuela Nacional de las Artes del Libro.

NUEVOS JEFES DE ENSEÑANZAS ESPECIALES

En este año, de conformidad con la reorganización que el secretario de Educación Pública, don Jaime Torres Bodet, está dando al ministerio a su cargo, fueron agregados los tecnológicos regionales a la Dirección General de Enseñanzas Especiales y las oficinas de ésta fueron cambiadas del edificio principal de la SEP, en Argentina y Luis González Obregón, al cuarto piso del pasaje Catedral.

Se designó director general de la indicada dependencia al ingeniero Alejandro Guillot Schaffino, egresado de la ESIME, ex director del Instituto Politécnico Nacional, antiguo jefe de talleres del sistema de enseñanzas especiales y muy conocedor de los problemas que afrontan las escuelas respectivas. Se nombraron también los siguientes funciona-

rios como colaboradores inmediatos del ingeniero Guillot: subdirector de Enseñanzas Especiales, profesor Virgilio Camacho Paniagua; subdirector administrativo, ingeniero Domingo Aguilar Chávez; subdirector técnico, doctor Salvador Monroy Delenne; jefe del departamento jurídico y de revalidación de estudios, licenciado Sebastián Ortiz Hernández; y jefe del departamento técnico y de supervisión, profesora Rosa María Maeda.

La Escuela Nacional de las Artes del Libro y ARTES DEL LIBRO desean todo éxito en sus gestiones al nuevo personal; pero al mismo tiempo esperan que, una vez compenetrados de los problemas que afectan a las escuelas de enseñanzas especiales, se avoquen con sinceridad y patriotismo a su resolución inmediata.

EXPOSICIONES

En un acto que revistió singular importancia, la *Escuela Nacional de las Artes del Libro* presentó una exposición de los trabajos mejor calificados de su alumnado. Un numeroso público pudo visitar los salones de nuestra escuela en que se exhibieron dichos trabajos, durante la segunda quincena de enero del año en curso.

Casi simultáneamente a la exposición efectuada en nuestro edificio en la calle de Tonalá 42, las Galerías Integrales de Chapultepec presentaron un conjunto de trabajos artísticos de excelente calidad, fruto de nuestros discípulos. Debióse esta muestra al patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes y al celo desplegado por la dirección de dichas Galerías. La notable labor de la ENAL fue contemplada por el nutrido público que, domingo a domingo, invade los amplios salones de las Galerías Integrales.



Las Galerías "Argos" y "Chanekes", situadas en la calle de Varsovia, presentaron la

obra juvenil de cuatro artistas; entre los cuales destaca María Teresa Vieyra Rincón, inteligente alumna de la ENAL. Sus exitosos compañeros fueron Jesús Reyes Ferreyra, Ana Luisa Campos Prida y Luis López Loza. "María Teresa tiene mucha sensibilidad y pronto se hará suficiente luz en su camino, como para que estos pequeños diamantes, sin pulir aún, se conviertan en brillantes gemas." Tal es la expresión de un buen crítico, refiriéndose a la señorita Vieyra.



En Uruapan, Michoacán, labora la escuela popular de arte "Manuel Ocaranza". Con frecuencia presenta exposiciones y anima otros sucesos culturales. Esta naciente y modesta escuela cuenta con un boletín de información, cuyo número 7 ha llegado a nuestras manos. Al mismo tiempo recibimos un pliego referente a la exposición que la Escuela de Bellas Artes de Morelia presenta en la "Manuel Ocaranza" ya citada.

Actos Culturales

La escuela de enseñanzas especiales "Profesora Celia Balcárcel", de Tacubaya, celebró en fecha reciente la ceremonia de graduación de su generación 1955-1958. El acto fue presidido por nuestras autoridades secretariales, encabezadas por don Jaime Torres Bodet.



Con fecha 24 de abril fue inaugurada en la Sala Verde del Palacio de Bellas Artes, una exposición de obras del artista Moshe Gat. Debemos destacar sus grabados en medio del acervo expuesto, como un motivo digno de la atención y el estudio de nuestros artistas gráficos, pues el arte de nuestra gente comienza a denotar agotamiento en el espíritu y la materia artística, y una confrontación no es ociosa sino fructífera.



La Universidad Obrera de México presentó un ciclo de conferencias de carácter sociológico. Los temas se desarrollaron con los siguientes rubros: "El desarrollo histórico de las luchas agrarias en México" y "La importancia del estudio de la economía política", que sustentaron los señores Lázaro Rubio Félix y Víctor Manuel Gutiérrez, respectivamente.

México es una de las democracias más avanzadas en legislación obrera, lo cual se debe a los estudios y aportaciones de esta índole.

Los actos efectuados el 22 y el 29 de abril fueron muy concurridos, dada la importancia del temario.

En la sala "Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes, el profesor René Marchand pronunció una conferencia sobre el tema "Pasternak, su obra y su tragedia". Este asunto, de palpitante actualidad, fue desarrollado brillantemente por el intelectual francés ante un público muy selecto. Nuestro compañero de labores en esta casa, profesor Antonio Acevedo Escobedo, actual jefe del Departamento de Literatura del INBA, anima un ciclo de festivales literarios, entre los cuales esta conferencia ha sido de gran significación.



La escuela "Corregidora de Querétaro" graduó a su generación del año de 1958, en un lucido festival artístico. El acto tuvo lugar en el teatro "Esperanza Iris", el día 2 de abril, bajo la presidencia de la maestra Noemí Salinas Vda. de Moro y personal docente. La señorita M^a del Carmen Landero expresó en un sencillo discurso la importancia de la ceremonia.



En el Instituto de Arte de México, que dirige nuestro compañero de labores Alfredo Guatí Rojo, el artista y militar distinguido don Ignacio M. Beteta sustentó una amena plática sobre su viaje al Extremo Oriente, ilustrada con proyecciones muy sugestivas en que empleó sus propias acuarelas. Dado el prestigio de que goza el general Beteta, el pequeño salón del referido Instituto fue insuficiente para el público que asistió.

EDITORIALES

DON JAIME TORRES BODET Y LA ESCUELA NACIONAL DE LAS ARTES DEL LIBRO

AL asumir su elevado cargo, el señor Presidente de la República designó secretario de Educación Pública a don Jaime Torres Bodet, hombre de robusta personalidad intelectual y avezado a las lides de la diplomacia, quien ya está demostrando también sus capacidades para dirigir la enseñanza nacional. Ciertamente el señor Torres Bodet ya había desempeñado este puesto bajo el régimen del general Ávila Camacho, pero aquellas eran otras circunstancias, el medio muy distinto y los problemas menos complicados. Ahora la tarea es ardua y difícil: ardua, por cuanto él mismo ha reconocido que el problema educativo no puede resolverse en un sexenio, sino en varios, y es necesario que “cada administración ejecute coherentemente la parte que a su período corresponda”; y difícil, porque don Jaime Torres Bodet habrá de enfrentarse con energía y patriotismo a multitud de obstáculos de diversa índole, que a cada momento le saldrán al paso.

Una cosa, agradable al magisterio y al pueblo —que es la franqueza con que se enfrenta a las cuestiones educativas—, lo ha hecho entrar con los pies firmes en el ministerio. Ha

dicho: "La secretaría ha de mantener —y vigorizar— su función primordial rectora y estimulante. Pero entre el que enseña y el que administra la enseñanza, un contacto personal y frecuente es imprescindible..." En otras palabras, promete estar en contacto con la gran masa magisterial, ya sea que él vaya a la humilde escuela en que aquélla desempeña su noble misión, o que el maestro sea recibido por su jefe para oír y resolver sus problemas.

¡Muy bien, así sea!

Acogida a esta promesa, la *Escuela Nacional de las Artes del Libro* se dirige al doctor Torres Bodet para comunicarle que recientemente, cuando aún era secretario de Educación el licenciado Ceniceros, un grupo de veintiún escritores, artistas y profesionales de las artes gráficas, que es parte muy significativa del mundo intelectual de México, se dirigió al titular de la SEP haciéndole dos peticiones concretas:

1ª Construcción de un edificio apropiado para la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*; y

2ª Dotación de maquinaria y equipo para los talleres y aulas de la misma, en la proporción que la enseñanza y la industria reclaman.

Fundaron su solicitud en los siguientes hechos:

"La *Escuela Nacional de las Artes del Libro* ha prestado servicios educativos desde 1938 y sus buenos resultados se pudieron palpar en breve a través de exposiciones internacionales, como la realizada en 1940 en San Francisco, California, en la cual, al lado de obras maestras de todas las escuelas y tiempos, figuró un lote de grabados mexicanos de alumnos de este plantel. Museos como el de Arte Moderno, de Nueva York, coleccionistas y estudiosos han adquirido y comentado con elogio lo que produce este género de enseñanza. En nuestro país se la conoce a través de exposiciones y Ferias del Libro con elogios y alentadores comentarios, emitidos por observadores industriales o por críticos de arte.

"Sin embargo, transcurridos cuatro lustros desde su fundación, esta Escuela no ha podido desarrollarse en la propor-

ción que el país y la industria reclaman, por dos circunstancias del todo decisivas: carencia de maquinaria y de edificio adecuado. Sus planes de trabajo son avanzados, pero cuando los alumnos cumplen el lapso de sus estudios, salen capacitados a medias, ya que no pudieron tener contacto eficiente con la industria, pese a la preparación que en otros aspectos han tenido: el *grabador* ha recibido una completa educación artístico-manual, mas no en la capacidad de poder servir en la industria fotomecánica. El *encuadernador* puede a su vez tener excelente técnica para la encuadernación de lujo, limitada sólo a bibliófilos y coleccionistas, pero no conoce la organización de un taller industrial. El *director de ediciones* no ha tenido más oportunidad durante su aprendizaje que servirse de prensas de pedal y de un precario número de fuentes para composición manual, cuando debiera tener en sus prácticas linotipo, monotipo y algunas prensas mecánicas.

“Por lo que atañe al edificio, la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*, desde su fundación, se aloja en locales cuyo uso primitivo fue el doméstico y que, gracias a adaptaciones, conserva una población regular de estudiantes que se mueve difícilmente en aulas y talleres reducidos al área media de una sala o de una cocina. Muchos proyectos se han elaborado para construir un edificio que sirva racionalmente para esta importante Escuela; pero han sido otras necesidades oficiales más imperiosas del momento las que han obstaculizado el desenvolvimiento completo de sus enseñanzas, que deberían estar a la altura de otros importantes institutos del extranjero...”

Firman el trascendental documento, que mucho honra a quienes laboramos en la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*, los siguientes intelectuales: Francisco Díaz de León, pintor y grabador, vicepresidente del Seminario de Cultura Mexicana, fundador y director jubilado de la Escuela de las Artes del Libro. Licenciado don Artemio de Valle-Arizpe, escritor, cronista de la ciudad de México, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Licenciado don Salvador Azuela, escritor, presidente del Seminario de Cultura Mexicana, direc-

tor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Licenciado don José G. Tamborrell, gerente de los Talleres Gráficos de la Nación. Don Antonio Acevedo Escobedo, escritor, jefe de redacción de la revista *Arquitectura*. Doña Carolina Amor de Fournier, editora, ex catedrática de la historia del libro en nuestra Escuela, presidenta del Instituto Mexicano del Libro y directora de *La Prensa Médica Mexicana*. Don Alfredo Gómez de la Vega (+), actor, escritor, miembro del Seminario de Cultura Mexicana. Profesor don Daniel Huacuja, escritor, catedrático de la Escuela de Verano de la UNAM. Don Manuel González Montesinos, escritor, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Don José Chávez Morado, pintor y artista gráfico, ex profesor de grabado en nuestra Escuela. Don Luis Cardoza y Aragón, escritor. Don Gabriel Fernández Ledesma, escritor y artista gráfico. Licenciado don Raúl Ortiz Ávila, escritor y periodista. Licenciado don Antonio Castro Leal, escritor, miembro de El Colegio Nacional, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, director de la Escuela de Verano de la UNAM. Don Mauricio Magdaleno, escritor, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Ingeniero don Rafael Loera y Chávez, escritor y editor, director de la Editorial Cultura. Licenciado don Jesús Reyes Ruiz, poeta y escritor, miembro del Seminario de Cultura Mexicana. Doctor don Jesús Guisa y Azevedo, escritor, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Don Francisco Monterde, escritor, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Don Leopoldo Méndez, pintor y artista gráfico, miembro fundador del Taller de Gráfica Popular; y doctor Manuel Martínez Báez, miembro de El Colegio Nacional, ex presidente del Patronato de nuestra Escuela.

Además, don José Gorostiza, subsecretario de Relaciones Exteriores, envió por conducto del maestro Díaz de León una carta personal al licenciado Ceniceros encareciéndole, no como funcionario, sino como el amigo que se dirige a otro hombre de letras, su eficaz ayuda en favor de nuestro plantel.

Ningún resultado satisfactorio se obtuvo de esta gestión.

Aún más, sabemos que el señor licenciado Ceniceros ni siquiera se dignó contestar el escrito petitorio de los intelectuales.

La *Escuela Nacional de las Artes del Libro* espera hoy confiadamente la ayuda del señor Torres Bodet; ayuda compatible, naturalmente, con las posibilidades del presupuesto, pero sin más demoras. Y a cambio de ello, en la medida en que la secretaría de Educación Pública vaya equipando nuestros talleres, dotándonos también de edificio adecuado, nosotros —maestros y alumnos— iremos adquiriendo el solemne compromiso de renovar conocimientos y de redoblar esfuerzos para ponerlos al servicio del progreso de México.

Porque, como bien ha dicho el propio secretario Torres Bodet: “El peor enemigo de la educación es la demagogia. Y la peor demagogia sería la que —por aquietar la impaciencia de la opinión o para disimular equivocaciones, siempre posibles— hicieran los encargados de dirigir la enseñanza pública en el país...”

PREMIO “IGNACIO CUMPLIDO”

CICLO 1958

Damos a conocer el veredicto del jurado del Premio “Ignacio Cumplido” que se emitió el día 13 de abril, con motivo del certamen correspondiente al año 1958, celebrado en esta Escuela.

El jurado lo integraron los señores profesores Alfonso Tovar y Portillo, licenciado Pablo G. Macías y el artista Manuel Echauri Villaseñor, asumiendo la presidencia el segundo de ellos.

Después de un cuidadoso proceso de selección, observando las normas fijadas y discutidos los casos con toda ecuanimidad, se obtuvo el resultado siguiente:

Especialidad en Ediciones. Primer premio de mil pesos: Gustavo Salazar Mendoza, para un cuento ilustrado con linóleos. Segundo premio de seiscientos pesos: Roberto Quezadas Horta, para un catálogo artístico sobre turismo.

Especialidad en Grabado. Primer premio de mil pesos: Evangelina P. de Castro, para su litocromía titulada "Vendedora de flores". Segundo premio: Gustavo Salazar Mendoza, para su litografía en manera negra denominada "En el mercado de Jamaica".

Especialidad en Encuadernación. Primer premio de mil pesos: Nicolás Medina Monzón, para su encuadernación del libro *Don Vasco de Quiroga*, en estilo simbólico en mosaico. Segundo premio de seiscientos pesos: Miguel Guevara Castillo, para su encuadernación del libro *Los grandes escritores*, en estilo moderno simbólico en mosaico.

Especialidad en Tipografía. Primer premio de mil pesos: Manuel Gómez López, para un cuento del licenciado Pablo G. Macías, titulado "Esperanza-Tatiana y el Coronelito", impreso con los recursos del taller del plantel. Segundo premio: Hilarión Sandoval Islas, para su folleto titulado *Otro paso adelante*, cuya maqueta e impresión se realizó en el propio taller.

ARTES DEL LIBRO se complace en tributar el primer aplauso que merecen los esforzados alumnos de nuestros talleres, y auguramos que este estímulo dará mejores frutos de los agraciados y despertará un saludable espíritu de emulación entre los noveles aspirantes al galardón "Ignacio Cumplido".

ARTES DEL LIBRO publicará en su próximo número, como lo ha hecho en otras ocasiones, las obras premiadas.

LOS LIBROS EN LA ANTIGÜEDAD

POR PABLO G. MACIAS
Profesor de Historia del Libro

El material de estos artículos pertenece en su mayor parte al acervo acumulado por los maestros Francisco Orozco Muñoz (q.e.p.d.), Carolina Amor de Fournier y Francisco Díaz de León, para la clase de Historia del Libro, el cual sirve de base a la enseñanza que sobre esta interesante materia se imparte en la Escuela Nacional de las Artes del Libro.

VI

EUROPA ANTES DEL NACIMIENTO DE LA IMPRENTA

DURANTE el tiempo de gestación de la imprenta, comprendido entre 1436 y 1450, su cuna, Alemania, estaba todavía dividida en principados que luchaban continuamente entre sí. Italia era también presa de aguda confusión política, aunque poseía ya los fundamentos de la literatura moderna con Dante, Boccaccio y Petrarca, quienes escribieron en la lengua popular y no en latín, que era el idioma de los eruditos y de la iglesia. Venecia, primera potencia mercantil del Mediterráneo, veíase amenazada por el poderío de los turcos. Francia apenas estaba arrojando a los ingleses de su suelo, después de una cruenta guerra iniciada por Juana de Arco en 1428. España se dividía en cuatro reinos cristianos que sólo pudieron medio auxiliarse en la hora del peligro, contra el reino moro de Granada, que cayó en 1492. Inglaterra carecía de centros culturales. Escocia, Gales e Irlanda eran aún independientes. Rusia hacía

la guerra a los tártaros. Noruega, Suecia y Dinamarca eran cristianas recientes. El pueblo de Prusia se debatía en medio de la esclavitud, el paganismo y la barbarie. Del África se conocía la costa mediterránea y parte de Egipto. En 1487 Bartolomé Díaz descubrió el Cabo de Buena Esperanza y más tarde Vasco de Gama conquistó la India; para los europeos, este país y China eran tierras de maravilla.

Europa toda se sentía amenazada por el creciente poderío turco, que se rubricó con la toma de Constantinopla en 1453. La cultura griega recibió con ésto un golpe de muerte, el cual, sin embargo, no logró vencerla. Por otra parte, Colón, al buscar una nueva ruta a las Indias, navegando al Oeste, descubrió el continente americano.

PRIMER IMPRESO FECHADO

El primer impreso fechado apareció en Europa en 1454: era una concesión papal de indulgencias, para todos los que combatieron contra los turcos que amenazaban destruir la cultura occi-

dental. Pero una nueva fuerza, más poderosa que la turca, apareció en esos momentos para salvarla: la imprenta.

A pesar del temor al turco, el impulso creador europeo culminó con el Renacimiento en el siglo xv. Se profundizaron los estudios de la literatura cristiana, al mismo tiempo que la de los clásicos latinos paganos. Los sabios de Bizancio, al huir de su metrópoli, llevaron a Europa la casi olvidada literatura griega. Dentro de la iglesia renació también la piedad y la energía y monjes y sacerdotes empeñosamente escribieron y encuadernaron manuscritos. Las órdenes monásticas, en su mayoría, se dedicaron a producir y divulgar obras culturales y libros de oraciones, textos para estudiantes y manuales para el pueblo.

Tales actividades, características del siglo xv, exigieron un mejor método para la producción de libros. La imprenta fue, pues, una necesidad social, invento ansiosamente esperado en el famoso siglo de Gutenberg, de Colón y de los reyes católicos.

La idea de imprimir con caracteres sueltos se tomó de la impresión de tablas de los *donatos*, pues basta dividir el bloque grabado de manera que cada letra forme una pieza independiente, para combinar los caracteres de mil modos, componiendo cada vez un texto.

Esta idea la había ya concebido Cicerón, pero no llegó a realizarla. Gutenberg discurrió fundir letras de metal en moldes o matrices y compuso un texto, reproduciéndolo por medio de una prensa con tinta enteramente distinta del negro en polvo usado antiguamente.

Se habrá comprendido ya que Europa, a mediados del siglo xv, tenía los materiales indispensables para la creación y desarrollo de este nuevo arte:

1. Fabricaba papel.
2. Disponía de una tinta aplicable a superficies metálicas y que podía imprimirse por presión.
3. Había construido una prensa que podía poner en contacto el metal y el papel; y
4. Conocía los materiales y técnicas metalúrgicas para la aleación adecuada del metal de tipos, lo cual facilitaba la troquelación de matrices, la fabricación de moldes y un método conveniente de fusión.

IMPORTANCIA DE LA IMPRENTA

No hay en la historia de la cultura humana ningún acontecimiento que pueda compararse en importancia a la invención de la imprenta con caracteres móviles. Imposible sería enumerar los efectos inmediatos y remotos que tal invento trajo consigo y su poderosa contribución para librar al espíritu humano de la ignorancia y de la superstición.

Cierto es, como lo hemos dicho en notas anteriores, que ya en China y en otros países orientales se habían impreso libros y hasta se habían usado los tipos móviles, pero en esas tierras del Lejano Oriente las condiciones no eran propicias para la difusión y desarrollo de la imprenta y por lo tanto permaneció en estado embrionario.

De todos los nombres que surgen alrededor del debatido tema de la imprenta, el de Johann Gutenberg, de Estrasburgo y Maguncia, parece ser el que mayor derecho tiene a llevar el título de su inventor.

Holanda se ha disputado también el honor de ser la cuna de la imprenta. Pero sobre este punto hablaremos en nuestro próximo artículo.

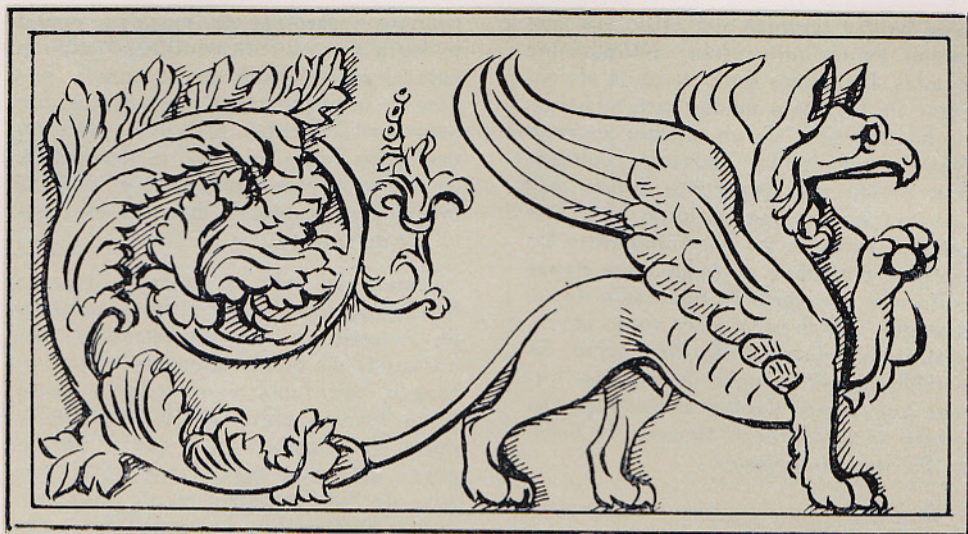


Fig. 1 Dibujo de un relieve romano del siglo II en el cual se ve la figura de un grifo, cuya cola se prolonga en una rama de hojas de acanto

EL LIBRO Y SU ORNAMENTACION

POR FELICIANO PEÑA
Profesor de Dibujo Ornamental

VII

LA ESTILIZACIÓN

LA MAYORÍA de las figuras empleadas en la decoración han sido tomadas de las formas naturales, especialmente de la flora y la fauna. Pero al ser dibujadas, pintadas o esculpidas dichas formas son interpretadas por el artista que no siempre las representa de manera realista, sino que las modifica

haciéndolas más sencillas o más complicadas, exagerando algunos detalles o reduciéndolos a esquemas tan simples que pierden su parecido original, o haciendo combinaciones caprichosas y fantásticas. A este proceso creativo que consiste en acentuar un aspecto característico de una forma natural, se le llama estilización.

Al referirnos a la estilización debe-

mos hablar también del estilo, ya que ambas expresiones están íntimamente ligadas. Llamamos estilo artístico al conjunto de formas o modos característicos de la expresión de un pueblo en una época determinada. Todas las culturas han tenido sus respectivos estilos que constantemente han influido unos en otros a través de las relaciones entre los pueblos, creándose en todas estas etapas culturales una serie de motivos o de temas que han llegado a ser como un repertorio universal de la decoración. Es notable la persistencia de muchas formas que vienen de tan antiguo que su origen se pierde en el tiempo: su belleza las hace inmortales.

Dado el reducido espacio de nuestros artículos, hablaremos solamente sobre algunas de estas formas que son fundamentales para el conocimiento de la decoración, y empezaremos por el acanto.

De la Grecia antigua viene el tema de la hoja de acanto, que es un ejemplo clásico de la estilización y ha sido empleado constantemente en la ornamentación occidental y en América después de Colón. La belleza natural de las dentadas hojas del acanto fue aprovechada por los escultores griegos, hasta lograr colocarla en un haz en la base del capitel corintio.

En la decoración romana figura en múltiples relieves de severa elegancia y en la Edad Media vuelve a florecer acomodándose maravillosamente al estilo gótico. En el Renacimiento, que se inspira en el clasicismo, el acanto aparece en toda la ornamentación, desde la arquitectura hasta la orfebrería.

En el siglo XVII el rey Luis XIV de Francia ordena la construcción de los

palacios y jardines de Versalles, donde se logra un refinado equilibrio entre la naturaleza ordenada en parques y jardines y la arquitectura y esculturas que adornan las fuentes. Este arte cortesano marcó su estilo en toda la decoración de los interiores: plafones y tapices, muebles y estucos. Y otra vez el acanto cobra vida.

Dando un salto a América, veamos las decoraciones del convento agustino de Actopan y nos encontramos con anchos frisos donde el acanto está combinado con fantásticos delfines. Estos frisos forman parte de la decoración mural del convento en el que se ven figuras de santos escribiendo, a la manera de San Jerónimo en su celda, como lo representan los grabadores alemanes del Renacimiento.

Manuel Toussaint dice que al ver las pinturas de la escalera del convento de Actopan sentimos la impresión de que el Renacimiento europeo ha conquistado a México. Y al contemplar la capilla de Tonanzintla, la capilla del Rosario en Santo Domingo de Puebla, o los altares de Tepozotlán, pensamos que tiene razón el escritor Toussaint. Otra vez el acanto toma vida; pero esta vez modelado por las manos indígenas en retorcidos relieves barrocos, con mucho sabor de la tierra, y con todo el encanto de la policromía popular donde el oro pone sus destellos de una visión de la Gloria.

Seguir las huellas del acanto equivaldría a escribir una historia de la decoración. Nosotros únicamente queremos hacer notar la importancia que han tenido y tienen ciertos motivos decorativos que deben ser estudiados por todos los que se interesen en estas cuestiones.



Fig. 2 Los zarcillos de acanto
figuran como tema en este papel
para guardas

ACLARACIÓN

En el artículo anterior que trata de la aplicación del color, en la segunda columna de la página 12 faltó un adverbio y esto hace cambiar el sentido del párrafo. Debe decir: "Sobre el negro cualquier color puede verse bien; pero esencialmente colores agrisados porque el fondo negro realza los matices. Por la misma razón no se pondrán colores puros en grandes espacios."



El tronco, grabado en talla dulce, de Feliciano Peña

EL GRABADO EN MEXICO

POR JOSE JULIO RODRIGUEZ
Profesor de Grabado

GRABADO DE TALLA DULCE

ESTE procedimiento requiere una gran paciencia y dominio para llegar a ejecutarlo con perfección, puesto que consiste en atacar el metal desnudo con el buril, abriendo con su punta los surcos más o menos anchos y profundos que determinan los trazos del dibujo, cuya operación exige, además, un gran conocimiento de este último.

Las herramientas que se emplean para el grabado al buril consisten en una almohadilla de cuero rellena de arena, la cual sirve para apoyar la plancha; una punta de acero para trazar el dibujo; varios buriles de acero bien templado, de sección cuadrada o rómbica; una piedra de afilar y una herramienta de acero que tiene por un extremo un bruñidor y, por otro, un raedor triangular y cortante.

Se prepara la plancha de cobre, la-

minada a golpe de martillo, ya que el cobre ordinario es laminado entre rodillos y no se presta al trazo del buril por las innumerables vetitas que producen éstos en el cuerpo de la lámina, lo cual origina una resistencia desigual sumamente molesta para el grabador. Una vez pulida la lámina, al grado de asemejarse a un espejo, se prepara con el punzón un calco del dibujo en una lámina de gelatina o celuloide y se cubren en seguida los trazos con polvo de sanguina. Se encera la superficie de la lámina poniendo en contacto con ella la hoja de celuloide, preparada como se ha dicho, y se somete a la presión del tórculo. Se separa después la hoja del calco de la lámina de cobre, en cuya superficie encerada habrá quedado estampado el dibujo. Se repasa con el punzón este dibujo a fin de marcarlo bien sobre el metal y se procede a grabarlo con el buril.

La mayor o menor profundidad y anchura de la talla se produce por el efecto de la mayor o menor inclinación que se dé al buril. En efecto, estando formada la punta de éste por una sección inclinada, si tomamos el buril por el mango y apoyamos la punta en la plancha, empujando hacia adelante, esta punta practicará un surco en el cobre, levantando una viruta; si levantamos el puño del buril, la punta se hincará más en el cobre y profundizará el surco; pero como la punta es triangular, al propio tiempo que lo profundiza, lo irá ensanchando a causa de la mayor sección que presenta la punta a medida que se aleja del extremo, produciéndose, por el contrario, un surco más estrecho cuanto más inclinado o tendido se lleve el buril. Cuando se han de hacer trazos circulares se hace girar la plancha con la mano izquierda, no teniendo que hacer con la derecha



Retrato de niña. Grabado en talla dulce, de Manuel Echauri

nada más que guiar el buril para que siga rigurosamente el trazo marcado.

GRABADO A LA PUNTA SECA

Este procedimiento, que acompaña generalmente al grabado al aguafuerte, consiste en dibujar sobre el metal desnudo, con una punta muy aguda o sea un punzón. Las rebabas o barbas producidas por el desgarramiento del metal, prestan una tonalidad característica al grabado producido del modo que se indica.

Este trabajo es muy delicado, puesto que profundiza muy poco el trazo en el metal, lo que es causa de su fácil

desaparición a las pocas tiradas; por esa razón siempre resultan muy apreciados los primeros ejemplares tirados, cuando aún se conserva el efecto de la barba.

Tanto el modo de entintar como los cuidados de la impresión en el tórculo, son dos factores importantes que determinan la belleza de la estampa, ya que al levantar la tinta de la superficie de la lámina, dejando solamente la que retienen las barbas, el efecto de los contrastes depende de la dirección de la mano. Asimismo, el cuidado y la delicadeza en la impresión permiten tirros mayores y, por tanto, la conservación del grabado.

Callejón de lecheras, grabado en talla dulce, de José Julio Rodríguez



LA EVOLUCION ARTISTICA

de la

ENCUADERNACION

En el número anterior se dio fin a las notas sobre la historia de la encuadernación clásica.

Iniciamos ahora una nueva serie que comprenderá la época contemporánea.

Es el ilustre académico francés Louis Barthou quien hace la presentación del artista que revolucionó el decorado en la encuadernación: Pierre Legrain.

A. T. P.

POR LOUIS BARTHOU

(De la Academia Francesa)

VI

DIFERENTE de la pintura y de la música cuyo gusto se extiende a todos los medios sociales, a un público de día en día más numeroso, la encuadernación de lujo es sólo gustada por una clientela restringida. Diría que es una clientela de *élite* si yo no formara parte de ella y si la especulación, esa llaga de nuestra época, no hubiera llegado a ejercer en este dominio su desastrosa influencia.

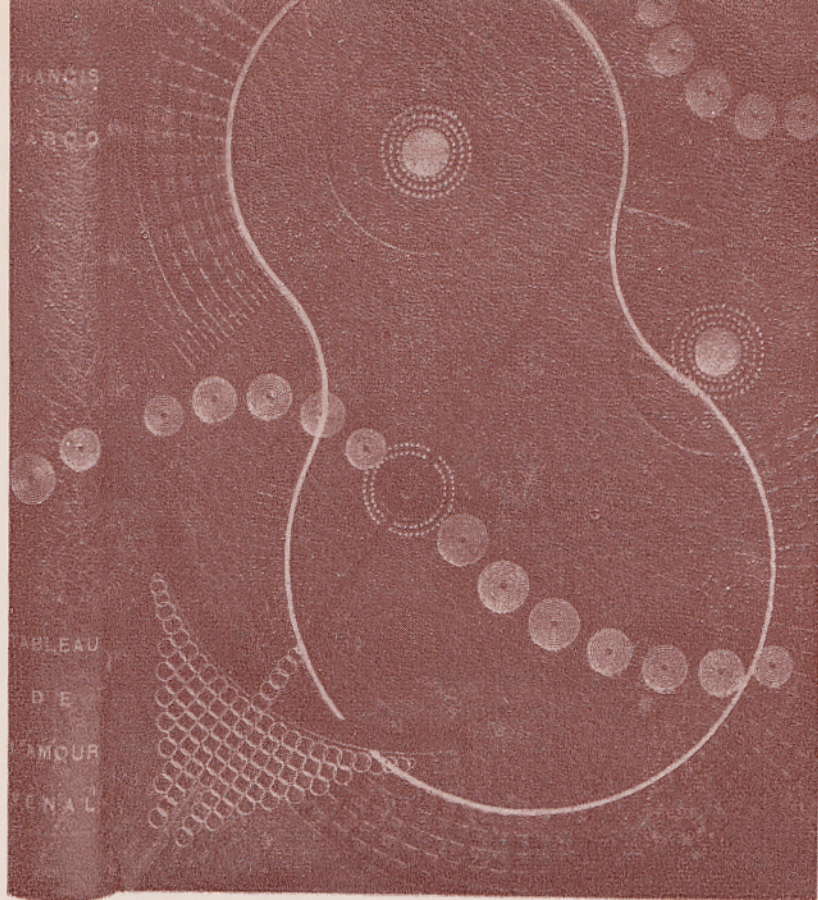
La encuadernación es un oficio y es un arte.

El oficio no tiene ya nada que aprender. Si, del primer impulso, en la Edad Media, no ha fijado sus reglas y sus procedimientos, poco ha faltado y la rapidez de sus adelantos ha hecho muy pronto inútil la novedad de las empresas. Yo no sé de ninguna otra forma de trabajo manual que haya conquistado

tan pronto su maestría. Ha tenido la suerte de defenderse de la máquina. Debe todo al hombre. Cuando la encuadernación pasó de hojas a pliegos —que son las dos maneras de coser las hojas de un libro— hizo su más característico adelanto. Desde entonces se han producido adelantos de detalle. Pero la forma quedaba adquirida. Si un Eve, un Le Gascon, un Derome o un Simier entrara hoy en un taller de encuadernación parisiense, encontraría, con muy pocos cambios, los procedimientos técnicos a los cuales estaba acostumbrado. Nada habría de sorprenderle desde el punto de vista del oficio. Pero tendría otras sorpresas.

Porque la encuadernación es un arte. Y, siendo un arte, ha evolucionado, siguiendo así la ley común.

Un arte que no cambia ha agotado



sus razones de ser, de prolongarse, de perdurar. Claro está que puede tener aún belleza, pero es una belleza muerta. Quien se imita se limita. Quien se repite se gasta y se pierde. El arte, cualquiera que sea su objetivo, debe seguir las condiciones de la vida, que se mueve, que cambia. Su historia está hecha de sus transformaciones, que suelen ser a menudo una revolución. Pero no son nunca, o al menos no deben ser nunca, una negación. El pasado —aun cuando nos empeñemos en sacudirlo enteramente— nos retiene siempre por lazos secretos. Hay pues que contar con él y ninguna evolución artística lo destruye completamente. Un estilo puede morir.

Un genio es inmortal y su influencia se prolonga hasta a través de aquellas obras que no le gustaron. Hay en la historia del arte más transiciones que cortes.

Así, entre Marius Michel y Pierre Legrain el alejamiento no es un abismo. Dos hombres, dos tendencias, dos maestros: añadiría dos escuelas, a no ser que no hubiera espíritus creadores que agotan en su vida o que se llevan con su existencia, repentinamente interrumpida, el secreto de su arte y los misterios de su genio. Nadie los iguala. Una imitación es más que una esclavitud: acusa una decadencia. Hay artistas

que no pueden tener discípulos.

Cuando Pierre Legrain se reveló, Marius Michel, atormentado por la enfermedad que soportaba heroicamente, estaba próximo a terminar su carrera. No tuvo nunca los celos de un viejo Corneille que se inquieta por los éxitos de un joven Racine. ¿Un pasado que cuenta con *El Cid*, *Cinna* y *Polyeucte* debe acaso temer un porvenir sobre el cual *Andromaque* proyecta los rayos de una gloria que nace? Marius Michel había tenido su *Cid*. En su tiempo había sido un innovador. La exposición de 1900 fue su apoteosis. En vez de repetirse se renovó y multiplicó las obras de arte en las que se afirma un gusto transformado que no retrocedía ante las audacias de la composición y del colorido.

Como asociaba a una gran inteligencia una rara penetración, Marius Michel era un hombre a tomar las medidas de los otros. Alabando lo que era bueno, no exageraba su severidad hacia lo que le parecía mediocre. Eran sus ojos sobre todo los que hablaban, así como la malicia de su sonrisa. No estoy muy seguro de que esa sonrisa no haya alegrado su bigote galo, ante los primeros ensayos de Pierre Legrain; pero puedo asegurar que le revelaron una fuerza con la cual podía contar. Murió demasiado joven para ver los resultados, de una variedad tan grande, a los cuales esos primeros pasos debían llegar.

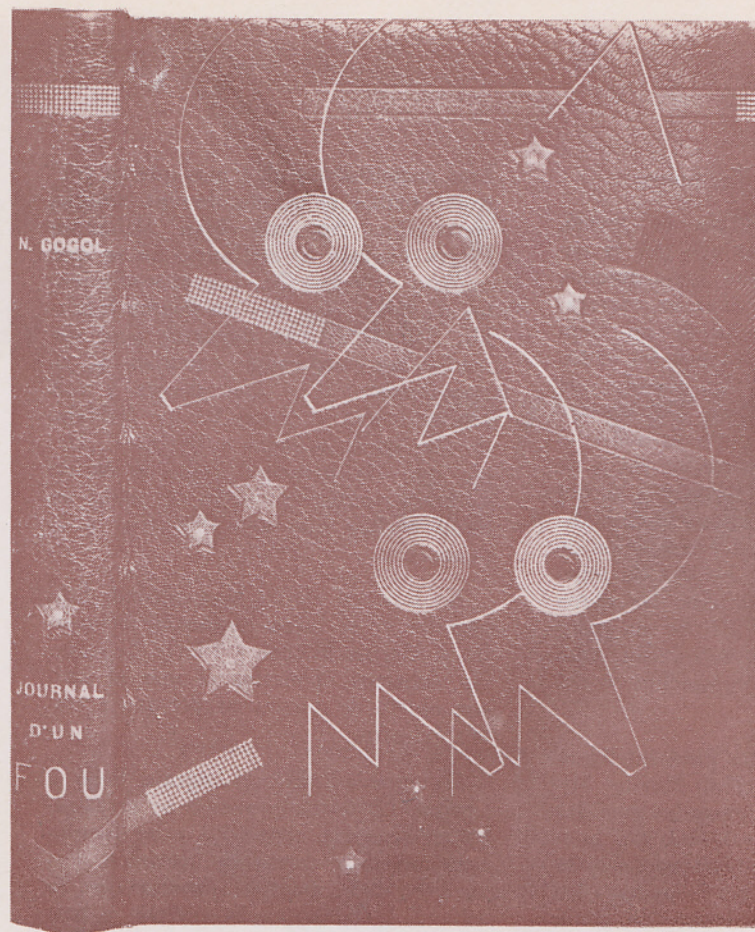
En cuanto a Pierre Legrain, sé, por el propio interesado, el alto aprecio en que tenía a su mayor. No le debía nada y, así, su testimonio adquiría un valor más grande. Lejos de aparentar ignorar o menospreciar sus servicios, les rendía homenaje, apreciándolos en su justo valor. En el tono de sus pala-

bras encontrábase algo más que su cortesía: tenían el acento de una sincera convicción. No está bien alabar a Pierre Legrain al atribuirle no sé qué espíritu de oposición. Los procedimientos de un arte no son un dogma infalible. Sólo el arte es inmortal, pero sus medios de expresión cambian y se transforman. ¡Con qué alegría y con cuánta ironía el joven Racine hablaba de ello en el prólogo a *Berenice*! Decía que "la principal regla es la de gustar y conmover; todas las otras no están hechas sino para llevarnos a la primera"...

No hay, en efecto, otra verdad. Ella concilia y, si fuera necesario, reconcilia a Marius Michel y Pierre Legrain. No debemos oponerlos el uno al otro con objeto de murmurar del uno a través del otro.

En realidad, Pierre Legrain llegó a tiempo. La encuadración se arrastraba en senderos conocidos y en formas anticuadas. Se moría de inanición. Para infundirle una vida nueva que la salvara, la iniciativa, la audacia y hasta la temeridad eran necesarias. Era necesario saber y era necesario querer. Pierre Legrain respondía, por su pasado y por su temperamento, a esa doble condición, que creó en él su genio y su influencia. No había nacido encuadrador. No fue su profesión primera, y tal vez su vocación no se hubiera desarrollado ni afirmado sin una circunstancia particular que da a su carrera, tan prodigiosamente variada, cierto carácter paradójico.

A su salida de la escuela Germain-Pilon, Pierre Legrain había dibujado para revistas, y periódicos de moda. Muchos artistas han conocido semejante principio: hay que vivir. Los que tie-



nen verdadero talento salen pronto de esa profesión, diría yo "alimenticia". Pero no van todos, al primer impulso, hacia su destino: buscan y vuelven a buscar, titubean, andan a tientas. El decorado, entendido y practicado en su más amplio sentido, era el camino en el que Pierre Legrain había de encontrar el empleo de sus dotes excepcionales. Empezó por decorados teatrales. Pero Iribe lo alejó de ellos y lo llevó hacia las alhajas. Era el primer paso que había de decidir de su porvenir. No se hablará bastante de cuanto el arte nuevo debe a Iribe, que fue un

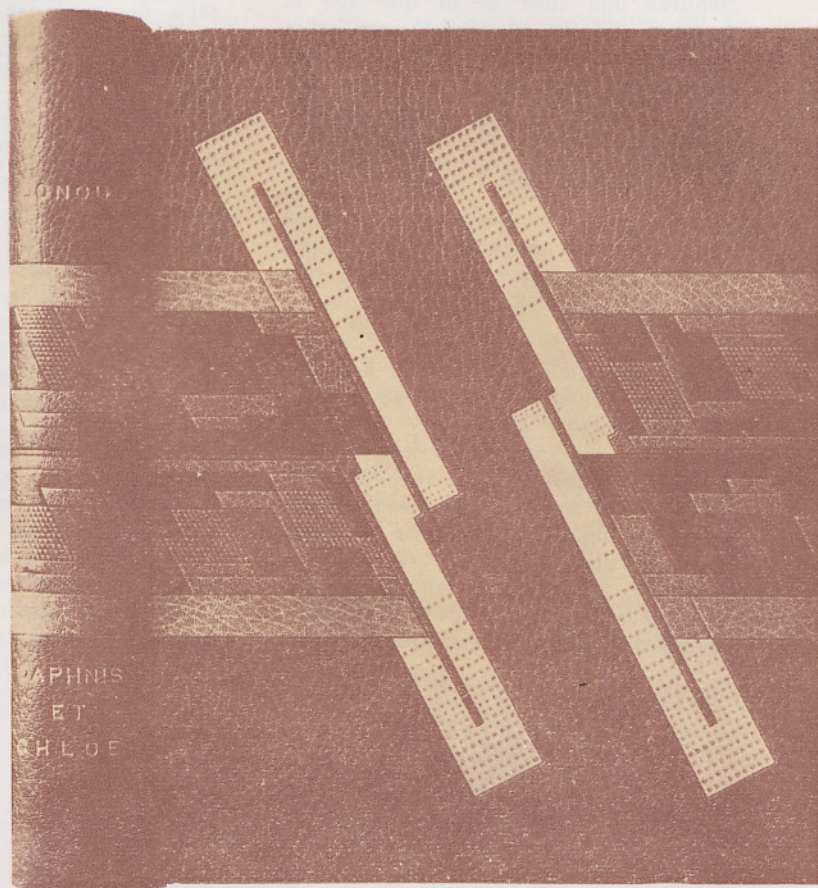
precursor y un animador. La bisutería se presta a todas las fantasías del gusto. Exige invención e imaginación. Es una de las mejores escuelas de dibujo.

Pierre Legrain tenía una personalidad demasiado fuerte para encerrarla en los límites, por más amplios que sean, de la bisutería del arte. Se habría escapado de ellos y el amueblado, el plateado, el decorado de los jardines habrían ocupado su actividad creadora; lo que hizo o proyectó en esos diversos dominios, basta para demostrar la maestría que había adquirido o

conquistado. Mas encontró en su camino un hombre atrevido, audaz, que le fijó otro arte. Este hombre fue Jacques Doucet, que amaba los libros de lujo en los que se afirman, aquí los atrevimientos, allá las obscuridades de la literatura moderna. Buscaba las ediciones originales y los manuscritos. Era necesario que esos libros tuvieran un encuadernador capaz de comprender y traducir sus tendencias. El señor Doucet pensó, casi al terminar la guerra, en Pierre Legrain. Éste se dejó tentar por el ensayo de decorados en los que el orden de las líneas, el juego de los colores y la riqueza tan variada de las pieles se prestaban a fantasías y a combinaciones renovadoras. ¿Una renovación? No es bastante decir. Pierre Legrain hizo nada menos que una revolución.

Sería erróneo tratar de buscar su plan y sus principios. Fue más espontánea que calculada. Pierre Legrain no hizo nunca una profesión de fe, pero su fe obraba. No ha escrito su *Declaración de los derechos del encuadernador*, pero ha llevado el ejercicio de sus derechos hasta un punto desconocido hasta él y que ni tan siquiera era sospechado. ¿Sabía acaso él mismo de las leyes que rigen el "nacimiento misterioso" de una bella encuadernación, si es que esas leyes existen? Fue en diciembre de 1927, en ocasión en que la Exposición de las Artes Decorativas consagraba su gloria, cuando salió de su reserva.

Pierre Legrain, en tanto que artesano, no trajo ninguna novedad. Decía que "la técnica, dura como una disci-



plina, no admitía transacción alguna”, puesto que la hechura de una encuadernación, costura, endosado, dorado y forro, no pueden ya realizar ningún adelanto. De un taller al otro, toda construcción se parece. Pierre Legrain hacía “buen trabajo”. Sus encuadernaciones están sólidamente hechas, la mayoría en marroquín del Cap, cuya materia, “suntuosa y fuerte”, era por él preferida a la del becerro, más delicado, pero más frágil.

Es en calidad de artista en el decorado como Pierre Legrain renovó la encuadernación. Hizo letras, hilos y fierros verdaderamente originales. Demasiado modesto, habló poco. Sin embargo, si ustedes logran entender el sentido de esta corta frase: “un alfabeto, he aquí Racine; una octava, he aquí Juan Sebastián Bach”, ustedes tendrán una idea de lo que fue el pensamiento de este artista que sabía invocar, con provecho de la encuadernación, un gran poeta y un gran músico. Y esta otra, más precisa y significativa: “He aquí un volumen, *The Typographic Treasures in Europe*, que trata de un viaje de estudio que hizo un impresor americano para estudiar los diferentes caracteres clásicos. Aquí, esta brújula evoca el viaje; aquí, esta disposición de las letras evoca la tipografía.”

Así se afirma y se anuncia Legrain. Su arte es una evocación. No confunde los géneros: no ilustra, evoca. Es un error, del cual pueden nacer, sin embargo, bellas obras, cuya ejecución es perfecta, tomar como tema de encuadernación, para copiarla o para imitarla, una ilustración escogida en un libro. El obrero de arte reemplaza aquí al artista, no obedece a ninguna inspiración personal ni a ninguna su-

gestión original. Pierre Legrain no sufrió nunca tal esclavitud. Del primer impulso se liberó de las costumbres tradicionales. La encuadernación se le había ofrecido como un campo ampliamente abierto, con muchas partes inexploradas en donde podría desplegar sus fantasías, tendencias y gustos. Había en él una fuerza que buscaba en que emplearse. Inteligente y refinado, seguía y comprendía su época. Ciertamente no fue el primer encuadernador que leyera los libros que le eran confiados, para inspirarse en su espíritu y para traducir su carácter. Pero instruido y letrado, juzgaba las obras con rara independencia. Desprendía de ellas su sentido profundo y sutil. Sus encuadernaciones eran menos un comentario que una síntesis, a la que las formas geométricas, tan variadas, daban su más frecuente modo de expresión. Gustaba de combinar los cuadrados, los círculos, las elipses, las estrellas, los puntos, todas las figuras de la geometría de la cual —me atreveré a usar esa palabra— si no descubrió, al menos llevó hasta su límite extremo la “flora artística”.

El alfabeto se asociaba a esas líneas para humanizarlas, para aclararlas, para suavizarlas. Pierre Legrain fue uno de los más grandes creadores de letras que haya existido. Procedían a la vez de su imaginación y de su razón, porque nunca hubo atrevimientos más sanamente reflexionados que los suyos.

Al dibujo de las líneas y de las letras, añadía el color. Su paleta era inagotable, rica en todos los tonos y todos los matices. Usaba de ellos con una audacia que nunca chocaba. Su gusto, a últimas fechas, se había depurado y simplificado. La armonía de sus últimas obras es impecable.

JARDIN de las

LETRAS

POR FRANCISCO DIAZ DE LEON
del Seminario de Cultura Mexicana

¿QUÉ son los caracteres tipográficos, esas letras escapadas de la Columna de Trajano en forma de versales y seguidas por minúsculas, nacidas en tiempos del gran emperador Carlomagno? ¿Qué son, digo, esos metálicos paralelepípedos que uno a uno, alineados en el componedor, entre espacios y signos de puntuación hacen ya una poesía o una sátira política? Los reglamenta proporción armónica y tienen la monumentalidad del arte de la Roma Imperial; también el trazo pleno de sabiduría de los artistas del Renacimiento. Geoffroy Tory escribió su elogio en el *Champfleury* y Alberto Durero dividió y subdividió el cuadrado en que se inscriben para relacionar, como geómetra, los gruesos y delgados de su anatomía así como la amplitud de curvas que acarician, ciñen y danzan.

Tomad un plomo tipográfico de su cajetín donde duermen con sueño de crisálidas: es un frío bajorrelieve de letra con múltiples y seculares transfor-

maciones. ¿Podrías ver, acaso, en una "A" —aleph— la figuración de una cabeza de buey, como lo vieron los fenicios, esos geniales inventores del alfabeto? No sería posible reconocer en las sólidas piernas de esa letra, algo más que las de un monstruo que asienta los pies en los continentes de la razón y el sueño, principio de los signos que divulgan el pensamiento.

Hablemos ahora de la letra de imprenta sin llamar en nuestro auxilio Arqueología o Historia. Tratemos de ver en ella, de recordar con ella infantil lectura, paisaje cálido o pródiga verdura. Nada podría alejarnos de nuestro propósito si la agrupásemos en ordenado árbol genealógico. Para ello, bastaría decir que la letra fue romana cuadrada, rústica, uncial, semiuncial; también carolingia y, luego, trataríamos de averiguar quién fue quién como autor del carácter fundido, de la prensa y de la gloriosa imprenta. ¿Coster? ¿Waldfogel? ¿Gutenberg? Hablemos de la letra de imprenta como poe-

sía, nube, pájaro o también como nombre femenino. Como ilusión, ensueño y espejismo, porque en ello va la lágrima de la "i", el fuste de la "l", el ojo de la "e" y la barra de cruce de la "t", así como los brazos de la "v" y el corazón de la "o".

En viaje imaginario vayamos una noche de luna, entre viejas callejuelas góticas y portales renacentistas, en busca de viejo maestro en el arte de imprimir, para que nos muestre su jardín de letras tipográficas, sin historia ni clasificaciones; pero —eso sí— con sangre y sonrisas, júbilo y lágrimas. Llamemos a su puerta después de habernos cerciorado de que la ventana de vidrios lenticulares está iluminada. Trabaja en silencio rodeado de mariposas nocturnas y estridulación de insectos ante el "visorium" que mantiene rígido el original escrito con bella letra "cancelleresca". Con sus puntales fijos en las pesadas vigas del techo aguarda la prensa el cierre del tornillo para que salga un nuevo pliego nítidamente impreso. Las sienes encanecidas del maestro laten cuando coge, uno a uno, los caracteres de cien cajas distintas, para formar en su componedor la evocación del trazo que cada una de las letras del alfabeto le sugiere:

- A. Amistad, fortaleza del alma,
- B. Curvas que guardan los negros ojos de Berta,
- C. Carmen. Huerto florecido del amor,
- D. Diamante. Menos valioso que una sonrisa,
- E. Heroína de Longfellow: lectura de ayer, alondra de hoy,
- F. Brazos tendidos a la fascinación,

- G. Gorriónes dorados del crepúsculo,
- H. Puerta de fresca humildad,
- I. Árbol seco, sin lluvia ni pájaros. Tirso báquico,
- J. Jubiloso río de ninfas tempraneras,
- K. Letra dispuesta a la danza "Kaleidos": belleza,
- L. Ángulo de noventa grados, con nubes y espejismos.
- M. Amigos en marcha nocturna, mudos y majestuosos,
- N. Altanera negativa. Brazo en alto. Apoyo fingido.
- O. Círculos concéntricos del agua en que perece una Ofelia,
- P. Obesa satisfacción. Pueblo que llora la muerte y odia el fuego que purifica,
- Q. Alegre serpiente filosófica. Mordió su cola y huye con serpentino arrepentimiento,
- R. Madre cabal y retórica. Cobijas un hijo en las entrañas —la locura— y descubre tu pierna desnuda a la danza,
- S. Silvia, niña de quince años. Amor de mariposa. Vuelo estremecido de libélula en arroyo beethoviano,
- T. Templo de columnas tebanas. Poste de suplicio. Noche y tragedia,
- U. Columpio versallesco. Paleta de Watteau. Mejillas con fingidos lunares,
- V. Ilusión: vuelan mis brazos a tu encuentro. Victoria de ángeles guardianes,

W. Con mi amada, elevé los brazos al cielo y llovieron pájaros y gotas de sol.

X. Xilófono de encrucijada. Xilografía escapada de un *Ars Moriendi*,

Y. Y tú, penúltima letra del alfabeto, ¿qué eres? ¿qué señales? ¿en qué sueñas? —Embriagada, danzo porque nadie me busca. Soy una triste conjunción prendida en el tablero de la Gramática.

Z. Culebra de alambre. Fin, omega de este alfabeto que, por desgracia, los tipógrafos no ordenan —locos son— en cajas con el ABC. ¿Conocéis cuál es nuestro ordenamiento en ellas? Este verso mesopotámico os lo dirá:

BCDE ISFG

HMN LOP YV

NJZXK.

QUT AR

Lentamente reúne las líneas que compone y justifica hasta completar el elogio de la última letra del alfabeto.

Ata entonces cuidadosamente sus “formas” y las impone en el lecho de la prensa, en tanto descansan tímpano y frascueta, listos para recibir en las dentadas “puntas” el húmedo pliego de papel verjurado. Empuña las balas de crin descubiertas con piel de perro y distribuye delgada capa de tinta en la epidermis metálica de los caracteres de su jardín tipográfico. Ha caído el papel en su sitio y la frascueta se dobla sobre él como ala de mariposa con abiertas ventanas y el cofre corre hasta quedar bajo la platina.

El maestro ha empuñado el mango de la barra y su pie derecho descansa en la cuña de madera. Atrae suavemente el mango y, al cerrar el mecanismo, los caracteres han quedado estampados para siempre en una página más de este libro íntimo, elogio de la tipografía hecha jardín en que se mezclan conocimiento y amor, belleza y disciplina, mientras en el alba de un nuevo día vuelan letras y nombres, pájaros e insectos en renovada esperanza.

Aguascalientes, septiembre 24 de 1958. Jardín de San Marcos.

La Imprenta en campaña

POR ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
Profesor de Corrección Tipográfica

CUANDO la ejercitada paciencia de un historiador se decida a agrupar, en armónico cuadro, los episodios relativos a la imprenta como factor militante de persuasión y propaganda durante nuestras diferentes etapas convulsivas, es indudable que tendremos un libro del máximo interés.

Nuestros ciclos históricos, de la Independencia acá, abundan en hechos alusivos. Un denuesto fervoroso los preside a las veces. En otros posiblemente se trató tan sólo de concretar, en forma bien tangible, aquel aforismo que ya se derrumba en vacíos de vejez y que por eso mismo es tan exacto: "la letra con sangre entra"; pero en todos ellos hay pasión y gallardía y merecen el cuidado de una voluntad habilidosa que los reúna y comente.

Nos es conocido un rasgo ejemplar de don Andrés Quintana Roo. Envuelto en la ola agitada de la lucha civil y gustando los amargos sabores de una

campaña guerrera, llevó siempre junto a sí, a lomo de mula, los útiles tipográficos de que se servía para componer un pequeño periódico. El insigne patriota mejoró, en su persona, los blasones que exaltara Cervantes en su discurso de las armas y las letras. A escudo tan nobilísimo, añadió otro limpio elemento heráldico, quizá bastardo para el criterio de los rigoristas: la artesanía.

Pero queremos limitarnos a singularizar uno sólo de aquellos hechos: cómo adquirió una imprenta el movimiento revolucionario de Iturbide, a principios de 1821.

Por ese tiempo ya se habían estrechado en un abrazo de elevada temperatura afectiva y climática Iturbide y Guerrero. Tras la proclamación del Plan de Iguala, los ejércitos de ambos se aprestaban a luchar unidos y numerosas guarniciones del país se iban adhiriendo a la causa. Antes del abrazo,

presintiendo posiblemente Iturbide la necesidad de allegarse considerables reservas en metálico, había realizado una astuta jugada. El gobierno del virrey Ruiz de Apodaca pretendía enviar a Acapulco un convoy de caudales, conteniendo quinientos veinticinco mil pesos. Esa suma debía expedirse a Filipinas, para cubrir el valor de mercancías diversas traídas por el último galeón venido de allá. No faltó algún perspicaz que advirtiese al gobierno de cómo y cuánto peligraban los dineros en la ruta del sur. Enterado a su vez Iturbide de esta oficiosidad, se apresuró a enviar a México un pliego de encendidas protestas, ofreciendo ver y actuar por el seguro destino del envío. El ingenuo gobierno obró como Iturbide deseaba y éste se apropió el convoy. El ejército trigarante había quedado a salvo de penuria, en escala muy estimable. Iturbide remitió a la capital rendidas y conceptuosas excusas por su proceder, ofreciendo la restitución del dinero al triunfo de la causa. Efectivamente, al inaugurarse las sesiones del primer Congreso mexicano, el caudillo logró que en mayo de 1822 se expidiese la orden de reintegro a favor de los dueños de los caudales, eximiéndolos del pago de derechos que debían enterar por sus cargamentos.

Iturbide, a raíz de la adquisición de fondos y careciendo de imprenta para fijar su Plan en letras de molde, había comisionado a su amigo don Miguel Cavaleri, subdelegado de Cuernavaca, para que se trasladase a la capital y obtuviese, no carabinas ni parque, sino tipos, tintas, componedores, r a m a s, prensas, papel... Cavaleri anduvo muy diligente y bien dispuesto en la realización del encargo; pero no consiguió nada con los tipógrafos de México.

Ante tales dificultades y demoras optó por enviar a Puebla al capitán Magán, dándole firma en blanco para adquirir en aquella ciudad los codiciados útiles, a cualquier precio. El comisionado se apersonó desde luego con el impresor don Pedro de la Rosa; pero su urgida dialéctica no fue suficiente para doblegar la obstinada negativa del propietario a deshacerse de su taller. La adquisición apremiaba y Magán llegó a desesperarse.

Fácil es imaginar los singulares sueños que lo mecían de cabo a cabo de la noche. Ante su mirada inconsciente, vería erguirse hasta los límites culminantes del aire una sucesión vertical de millones de *galeras*, que se ofrecían a servirle de escala para concertar, en lo alto, la compra de los talleres tipográficos del cielo. Jubilosamente aceptada la oferta por él, subiría con agilidad los improbables peldaños. Ya hacia el final de la ascensión, percibiría la invisible presencia de ángeles y serafines, por el crujiente movimiento de sus alas de papel. Y la voz de la patrona, llamándolo a la actividad de un nuevo día, *empastelaba* sus sueños.

De allí a poco acudió en su auxilio don Ignacio Alconedo, hermano del platero del mismo apellido que fue pasado por las armas en Apan, en octubre de 1814. Alconedo, desentendiéndose de cualquier resentimiento personal, lo puso en relación con el presbítero don Joaquín Furlong, prepósito de la Concordia y dueño de una pequeña imprenta. Magán penetró, al fin, en la ansiada zona de aquiescencia, pues el sacerdote manifestó ánimo favorable a sus pretensiones. Comunicado el secreto a don Mariano Monroy, cajista del taller, entre éste, el cura Furlong y el capitán, *pararon* e imprimieron el Plan

que se llamó de Iguala y la proclama con que se publicó.

La compra de los implementos fue concertada en buena armonía. Monroy y Magán, después de dejar listas para la expedición a Iturbide las prensas y los tipos, se pusieron en camino hacia Iguala, llevando los ejemplares que acababan de *tirar*. Los acicateaba el deseo de arribar pronto; no obstante, a su paso por Cholula comunicaron el objeto de su viaje al presbítero don José Manuel de Herrera, que había figurado en las filas de la Independencia y entonces ocupaba interinamente un curato en aquella ciudad. Ante las noticias que se le daban, Herrera decidió unirse a los dos comisionados.

Los útiles y maquinaria llegaron a Iguala sin avería. Prestamente se armaron las prensas, se distribuyeron las fuentes de tipo en sus cajas, se acondicionó la mesa de imposición. Las posibilidades —las seguridades— de una lucha ardorosa encontraban a los directores del movimiento pertrechados con una arma de las más potentes e inofensivas: la imprenta. Y en el mes de febrero de 1821, entre el constante trajín de una enorme guarnición que de mal grado soportaba la sed de pelear, salía a la luz el primer número de *El Mejicano Independiente*, periódico que, bajo el especial cuidado de Herrera, siguió siendo el órgano de la revolución acaudillada por Agustín de Iturbide.



LA ILUSTRACION

REPRODUCCION POR MEDIOS FOTOMECAÑICOS

POR PABLO RAFAEL MEDINA

Profesor de Sistemas Modernos de Ilustración

ORIGINALES PARA FOTOGABADO DE LÍNEA

EN el número anterior de esta revista hice una síntesis de la historia del fotograbado en México, hablando de su introducción y desarrollo. También me referí a lo que es el fotograbado y sus dos tipos de reproducción: línea y medio tono, ofreciendo para este artículo tratar algo muy importante como es el trabajo de coordinación entre ilustrador y fotograbador, para adaptar mejor la técnica de reproducción por este medio y sus posibilidades al trabajo ilustrativo. En particular, y por ser muy amplio el tema, me reduciré a la planeación y ejecución de originales que se van a destinar únicamente al fotograbado de línea.

Planeación de un original. Entrando a este punto, deberán preverse los efectos de ampliación o disminución que posteriormente se darán al trabajo ilustrativo al pasar al clisé. Lo más común es reducir el original y no ampliarlo, con objeto de que las líneas o trazos ya reducidos adquieran mayor finura en la impresión. Para esto es conveniente hacer uso de una lente de disminución, utilizando por ejemplo un cristal de anteojos de miopía, con el

cual se pueden apreciar en un enfoque aproximado los efectos en el achicamiento del original.

Para obtener el tamaño proporcional de un dibujo que se va a reducir en su reproducción, la manera geométrica consiste en trazar un rectángulo del tamaño que debe quedar el clisé, prolongar la línea de base hasta dar el ancho deseado, levantar de este punto una perpendicular que terminará en la intersección con una línea diagonal prolongada que pase por los ángulos de base y altura. Este mismo procedimiento puede seguirse a la inversa para encontrar la reducción del original. La forma aritmética para ampliación es: multiplicar la altura del rectángulo que se va a ampliar por el ancho deseado y el resultado dividirlo entre la medida de la base, con lo que obtendremos la altura proporcional. El esquema geométrico es recomendable se haga en la parte posterior del dibujo, para dejar comprobadas objetivamente las proporciones de disminución. Las indicaciones de disminución para el fotograbador siempre se dan en la base del dibujo, marcando con flechas de dónde a dónde debe ser.

Elementos para un original. Para hacer un buen clisé de fotograbado se requiere que el original sea hecho con

dibujos precisos, de preferencia sobre cartulinas blancas de buena clase, ya sean satinadas (bristol) o de superficie opaca con un mínimo de porosidad para que los trazos de la tinta no se expandan. Es conveniente usar tinta china de negro indeleble para las técnicas de pincel o pluma. Por lo que respecta a dibujos por lápiz graso, éstos requieren de cartulinas de superficie áspera y también en buena clase, pues hay casos en que se hacen trabajos mixtos de sombreados de lápiz graso y figuras o fondos en tinta. Pluma, pincel y lápiz graso son un trío primordial para el dibujo de reproducción lineal.

Los dibujos simples de línea consistirán en trazos de figuras con pluma o pincel y masas negras. Las sombras para estos dibujos se harán con "hachuras": puntos, líneas paralelas o cruzadas, marañas, etcétera. Los puntos y las paralelas entre más juntos aumentarán el tono del sombreado, y así los cruces de líneas, entre mayor sea su número, más oscuro será el tono. Los trazos diagonales sobre perpendiculares también ennegrecerán el tono. Para los efectos de sombreado mecánico por pantallas impresas, hay tres formas de ejecutarlos. La primera es utilizando pantallas de celuloide (*ban-day*) a rayas, puntos, vetas y otras figuras. Estas pantallas se pegan al dibujo con cemento de hule en las áreas que se quieran sombrear, y si la parte impresa se coloca para arriba, pueden ser fácilmente raspadas o recortadas en los lugares que se quiera mediante frotación con un palo de pincel o con una cuchilla de arreglos. Para obtener combinaciones de doble tono y efectos de *moiré* se sobreponen las mismas tramas usadas o las de otro tipo; con ello se obtienen principal-

mente efectos de tejidos para imitación de casimires y telas. Colocando la segunda pantalla con la impresión hacia arriba, se pueden borrar partes de ella y entonces nos da la combinación de tonos sencillos y dobles; para esto es importante conocer los muestrarios y la tabla de reducción de cada tipo, con el objeto de utilizar las más apropiadas en cada caso, pues sucederá que una pantalla fina en la disminución pierde su efecto y se transformará en mancha o en negro. La segunda forma de sombreado mecánico es utilizando las cartulinas con trama oculta en tonos sencillos o de doble tono. Sobre estas cartulinas se ejecutan dibujos simples y luego se aplican ácidos especiales para revelar su impresión. La cartulina más conocida es la *Craftint*. La tercera forma de hacer sombreados es la de utilizar papeles o cartulinas de grano o de realce; sobre estas cartulinas se hace el dibujo con tinta y el sombreado con lápiz graso, de preferencia del tipo usado para la litografía. En estos sombreados trabajados con habilidad se pueden obtener magníficos resultados, pues se facilita ejecutar gamas de grises, que aunque en forma más burda, dan semejanza a un trabajo litográfico: este procedimiento es muy usado para la figura humana. Ya que hemos tratado lo del lápiz graso, diremos que puede ser usado en papeles de superficie áspera, como en el marquillo y otros, siempre y cuando se cuide el que las sombras deberán ser a base de blancos y negros definidos y fáciles de copiar para el *clisé* de línea.

El papel de preparación para raspado (*Scratch-board*) es otro elemento indispensable en la confección de ilustraciones finas, por ser una moderna imitación del grabado artístico en ma-

dera. La cartulina está cubierta con una capa de yeso y se proporcionan en fondo blanco y negro, siendo el blanco el más fácil para dibujar, entintar y resacar los blancos. Hay también cartulinas para raspados que tienen grano o figura en realce; con éstas se pueden hacer dibujos sombreados (al lápiz graso) en combinación con negros y blancos resacados.

La técnica de la brocha seca, que en efecto es semejante a los sombreados de lápiz graso, consiste en aplicaciones suaves del pincel semientintado sobre superficies ligeramente porosas.

Efectos dados en el fotograbado. Algunas veces no conviene reproducir un dibujo en forma tal como lo haya dejado el dibujante; entonces el grabador tiene recursos que utilizar para dar a las reproducciones de un mismo dibujo diferentes aspectos. Estos recursos son: retoques y recortes por medio del buril o la máquina de rautear; aplicación de tonos grises sobre fondos o imágenes por medio de pantallas o retículas que se aplican en el momento de la toma fotográfica y también la inversión de la película, con lo cual se evitará hacer originales sobre negro; para esto bastará ordenar al fotograbador que el trabajo debe pasar en "positivo", ya sea en su totalidad o parcialmente; en este último caso se colocará sobre el dibujo una calca de ordenamiento para facilitar la separación y el ensamble en los cristales donde son colocados los negativos para su transporte al metal. Este trabajo lo ejecuta un especialista negativero bajo un registro exacto y, desde luego, con un costo adicional al de la tarifa de trabajos simples.

La aplicación de las pantallas fotográficas para dar efectos de grises se usa en fondos o relleno de figuras. Para que el grabador aplique estos *bandays* o sombras mecánicas es necesario marcar en el dibujo original las zonas que deberán ser sombreadas, usando para ello un lápiz o tinta azul, dejando un entintado perfectamente pálido para que la cámara no lo mezcle con el negro. Al margen, y previa consulta con el fotograbador, se anotarán los tipos de pantallas que deberán usarse, conforme al catálogo que el fotograbador tenga. Estos efectos también se consiguen por el sistema de sobreimpresión, es decir, dos impresiones sobre el mismo negativo, ya sea de un dibujo lineal sobre otro de medio tono o dos de medio tono tirados sobre el mismo negativo.

Originales de línea que pueden hacerse a colores. En el fotograbado de línea se pueden hacer composiciones en color mediante tomas fotográficas, tantas cuantos colores se quieran; para esto se usa el recorte en negativos, las pantallas o la inversión en el caso de rellenar fondos. Al conjunto de clisés, representando cada uno una impresión de color, se le denomina juego de clisés para colores planos.

La impresión a colores con pantalla en clisés de línea la podemos apreciar fácilmente en los suplementos de monitos de los periódicos.

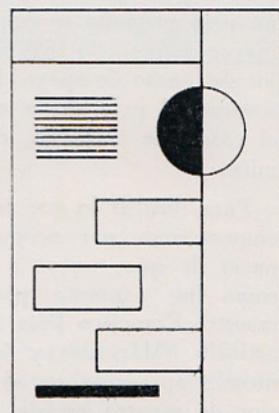
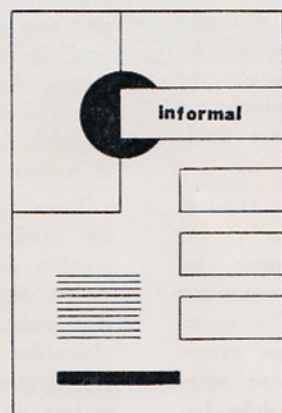
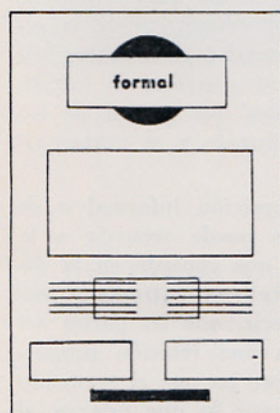
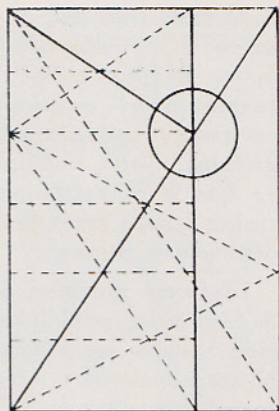
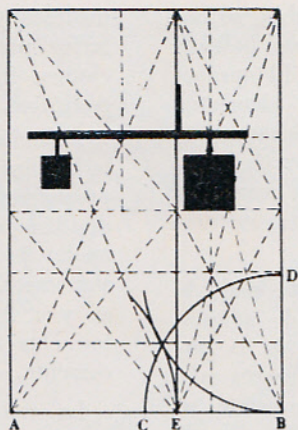
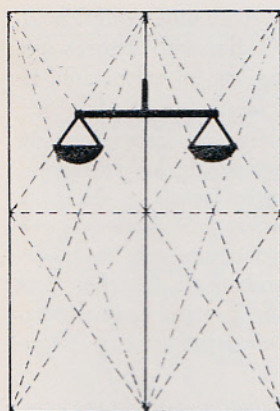
Para ordenar el trabajo a color sobre una ilustración lineal es menester la calca sobre el dibujo, en la cual se indicarán las zonas con sus diferentes colores, dando así los efectos de yuxtaposición.



LA PREPARACIÓN del formato se inicia con unos pequeños bosquejos hechos a lápiz, en los cuales se determina el desplegado y ajuste de las unidades que van a integrar la composición. Éstas se regulan atendiendo a su valor tonal, a las familias y medidas de tipo, a la proporción y peso de las ilustraciones y de los elementos ornamentales, lo que implica una división adecuada del área de impresión. Por lo tanto, se deben tomar en cuenta el énfasis e importancia que requiere cada unidad y su acentuación y contraste dándoles una evaluación apropiada en el conjunto.

Empero, para obtener una proporción y un equilibrio armónicos de las áreas de impresión, es necesario atender algunos requisitos básicos que facilitan el despliegue equilibrado de las unidades gráficas y tipográficas que se van a manejar. Para ello es preciso resolver el problema de la división del espacio en secciones armónicas, de acuerdo con el tipo de composición que se requiere proyectar.

Son dos los tipos fundamentales de composición: la de balance simétrico o de eje central (formal) y la de balance asimétrico o eje dinámico (informal).



La primera corresponde a un estilo conservador y se sustenta en el control balanceado de pesos equivalentes y de unidades similares situadas a ambos lados de un eje que divide la página en dos partes iguales. Asume un carácter de estabilidad y quietud, ya que cada uno de sus elementos se repite en un desdoblamiento equilibrado y ar-

monioso, como en la balanza común se equilibran los pesos iguales. Su aplicación resulta adecuada en portadas y cubiertas de obras literarias de calidad, en la publicidad financiera, eclesiástica y social y en todos aquellos casos en que privan principios de suma formalidad y de gran medida.

El estilo informal, en cambio, se basa en el movimiento y en un balance óptico más que geométrico. El aprovechamiento del espacio con elementos contrastantes situados en ordenada progresión, abarca múltiples variedades, ya que la colocación de las masas se realiza lejos o cerca del centro en una desigualdad rítmica.

La fuerza dinámica de este estilo le da ilimitadas posibilidades de adaptación a todas las exigencias de la publicidad moderna y a los impresos más variados y disímiles. Comúnmente se hace su representación gráfica recurriendo a la báscula romana, en la que un peso pequeño se equilibra con uno mayor poniéndolo más cerca o más lejos del punto de apoyo. Este pivote que sostiene el peso de la composición en el caso que tratamos, es el eje dinámico.

Para ilustrar lo que antes se expone, empezaremos por proporcionar el espacio de que vamos a disponer, tal como fue expuesto por el eminente maestro Francisco Díaz de León, en su artículo "Márgenes y formatos armónicos", aparecido en el número anterior de nuestra revista. Esto debe hacerse de acuerdo con el tamaño del papel, atendiendo a su mayor economía y mejor presentación. Para nuestros ejemplos recurrimos al rectángulo regular, siendo factible utilizar el de hipotenusa, el de doble hipotenusa o el rectángulo de oro. Es importante para los fines del trabajo que se proyecta, determinar de antemano las características de las ilustraciones y su método de reproducción, la clase de papel que va a usarse, las familias de tipo y sus

medidas y otros elementos complementarios, pues todos ellos son factores que ejercen influencia en la colocación tipográfica.

Delimitada el área de impresión con la localización y trazo de los márgenes, procedemos a reticularla, es decir, a dividirla en espacios más pequeños por medio de una red oculta que suele designarse como andamiaje interno. Ésta es una forma de control para distribuir las unidades armoniosa y rítmicamente.

La estructura que sostiene la composición formal o de eje central, es una armazón mecánica que se obtiene por una división geométrica de la superficie que contendrá el formato. Los trazos, de notoria sencillez, se inician con las diagonales que parten de los ángulos del rectángulo y se cruzan en el centro.

Para la composición informal o de eje dinámico se puede recurrir a la sección de oro, que consiste en la división de una recta en extrema y media razón, es decir, que las partes así obtenidas tienen una relación proporcional que consiste en que el segmento menor es al mayor lo que éste es al todo. Se inicia su trazo dividiendo la recta AB en dos partes iguales C. Apoyando el compás en B se traza el arco BE y con la misma abertura y apoyándolo en E se traza el arco BD. Desde el punto A se abre el compás hasta la intersección de ambos arcos y se traza otro que al tocar la línea AB señala la división que buscamos. Partiendo de dicho punto, levantamos la perpendicular que se ve en la gráfica. Las siguientes subdivisiones guardan

la misma relación proporcional y delimitan los segmentos en que se pueden distribuir las masas que formarán la composición.

Otro recurso nos lo proporciona la vertical dinámica, sencillo trazo que consiste en elevar una vertical sobre una de las diagonales que cruzan en el centro del espacio, y llevarla al ángulo correspondiente. Esto permite la subdivisión de nuestra superficie en pequeñas áreas que facilitan la distribución de las unidades en forma graduada y rítmica con una unidad orgánica. Esta disposición tipográfica es conocida con el nombre de simetría dinámica de

Hambidge y su trazo se ajusta a proporciones geométrico matemáticas.

Conviene conocer estos recursos que allanan el camino para encontrar nuevas soluciones; pero se debe recurrir a ellos sólo en casos extremos, ya que el mejor auxiliar de un buen proyectista es su sentido del balance y su intuición artística, lo que le permite realizar sus formatos moviendo libremente sus unidades hasta ajustarlas en una posición estéticamente balanceada. Pues los requisitos previos para hacer un buen formato no pueden ser fórmulas rígidas, sino un conjunto de principios que, bien atendidos, garantizan el buen resultado de su trabajo.

NOMENCLATURA TIPOGRAFICA

POR ALEJANDRO A. M. STOLS

Experto en Tipografía de la UNESCO, comisionado en la
Escuela Nacional de las Artes del Libro

I

A

abanico, aparato compuesto de varillas, que se destina en algunas máquinas de imprimir para recoger los pliegos impresos.

abecedario, serie ordenada de letras de un idioma.

abrazadera, corchete o llave.

abreviatura, palabra no escrita completa, sino sólo con una o varias de sus letras.

abridor, grabador de láminas, de punzones, etcétera.

abrir, grabar.

abrir la forma, aflojar las cuñas de la forma.

acápite, párrafo, sangría, aparte.

acción, véase: *título*.

acento, signo que se pone sobre una vocal.

acentuar, colocar sobre alguna vocal el acento correspondiente.

acuafortis, grabado al agua fuerte.

acunar, apretar las cuñas para sujetar el molde en la rama.

achaflanar, dar un corte oblicuo a cualquiera de las extremidades de un filete, interlínea o lingote de orlas.

adición, lo que se añade al texto de un libro.

aflojar las cuñas, abrir la forma para arreglar, corregir.

ágata, letra de 5 puntos (antigua nomenclatura).

agujeta, arruga del papel, que afea la impresión.

ala, letra de 3 puntos.

álbum, libro que contiene colecciones (de fotografías, poesías, autógrafos, etc.) con encuadernación fuerte.

alcance, cuartillas del original que a cada uno de los cajistas se distribuye.

aldina, letra cursiva, empleada por primera vez por Aldo Manucio.

aleación, mezcla de metales.

aleación de metal para cuerpos mayores, 60% de plomo, 25% de antimonio y 15% de estaño.

aleación de metal para letras pequeñas, 55% de plomo, 33% de antimonio y 12% de estaño.

aleación de metal de linotipo, 84% de plomo, 13% de antimonio, 3% de estaño.

aleación de material de blancos, 75% de plomo, 20% de antimonio y 5% de estaño.

alfabeto, véase: *abecedario*.

alimentador automático, aparato montado en la prensa de cilindro que toma y desliza el papel.

alineal, disponer en línea recta, sea en sentido horizontal, sea en sentido vertical.

altura, la distancia desde la base de un tipo hasta la superficie de que arranca el ojo.

alza, trozo de papel que se pega sobre el colchón de la prensa para perfeccionar la impresión.

alzado, acción de reunir los pliegos de un tomo por el orden de signaturas.

alzador, el que alza los pliegos para encuadernar.

alzar, véase: *alzado*.

amedianar, centrar (poner al centro de la línea de modo que resulte el blanco por igual en ambos extremos).

ánima, eje del rodillo.

anteportada, primera página de un libro que contiene sólo el título. También: *falsa portada* o *portadilla*.

antigua, tipo sin terminales. (También: *tipo de palo seco*.)

anuario, libro que se publica de año en año; libro que sirve de guía en algún orden.

anuncio publicitario, avisos en los periódicos y revistas que tienen por objeto llamar la atención de los lectores acerca de un producto comercial, industrial, artístico, etc.

apaísado, libro en que el ancho es mayor que el alto.

apéndice, tratado accesorio que se añade a la obra por vía de conocimientos complementarios.

ápice, cualquier signo ortográfico puesto sobre una letra.

apóstrofo, signo ortográfico para indicar la omisión de una vocal al final de una palabra (').

árbol del tipo, la parte comprendida entre la base y la superficie de que arranque el relieve de la letra.

arcaico, anticuado; poco usado.

armadura, las barras de hierro provistas de una manija en que se coloca el rodillo de mano (de la prensa de pruebas).

armario de imposiciones, armario para recoger las imposiciones y lingotes según su cuerpo y longitud.

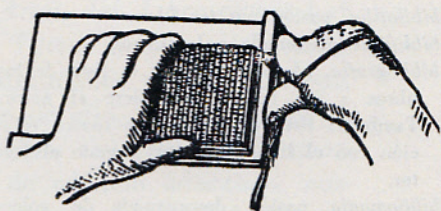
arreglo, conjunto de operaciones que se hacen para que la forma pueda salir bien impresa, es decir: preparar el tímpano o colchón.

arte de imprimir, imprenta.

artes gráficas, todas las actividades industriales encaminadas a la producción de los impresos.

ascendente de la letra, véase: *cabeza de la letra*.

asterisco, signo ortográfico con la forma de una estrellita (*).



Cómo atar un molde

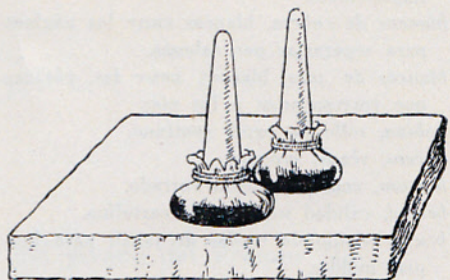
atar, unir o juntar con cordel un molde.

autógrafo, original escrito de mano del mismo autor.

aviso oficial, véase: *cartel*.

B

bala, tapón de piel rellena de lana que servía antiguamente para entintar la forma.



Balas

bancado, armazón de hierro fundido sobre el que descansa toda la prensa de cilindro.

barba, filamento que queda en las orillas del papel hecho a mano.

barra, palanca de hierro con manija de madera para hacer la presión en la prensa de mano.

base del tipo, véase: *pie del tipo*.

bacería, conjunto de rodillos. (También juego de rodillos.)

batidor, rodillo distribuidor.

batir la tinta, distribuir la tinta sobre el tintero o mesa.

bibliofilia, pasión por los libros.

bibliófilo, aficionado a los libros.

bibliografía, página que lleva la lista de los libros a los cuales se refiere el autor. También: lista de libros que tienen relación con el libro que está leyendo el lector.

bibliomanía, pasión desordenada de coleccionar libros.

bibliopola, librero.

bicromía, impresión con dos colores opuestos.

biela, barra de hierro que mueve al carro de la prensa de cilindro.

bigote, filete especial para separaciones en la remendería (también *plecas*).

blanco, parte del pliego que se tira por una cara del papel, quedando la otra cara para el resto de la impresión.

blancos, espacios, cuadrados, interlíneas e imposiciones.

blancos de cabeza, blancos entre las páginas para separarlas por cabezas.

blancos de pies, blancos entre las páginas que corresponden a los pies.

bobina, rollo de papel continuo.

boceto, véase: *croquis*.

borroso, confuso; medio borrado.

bristol, calidad superior de cartulina.

bruza, cepillo de cerdas de jabalí para limpiar moldes.

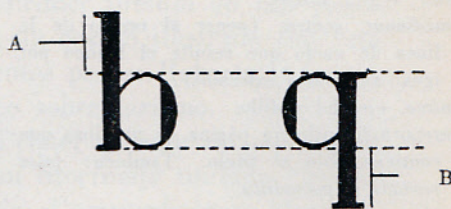
C

cabecera, cabeza de una estadística.

cabecera de carta, composición que se imprime en la parte superior en una de las caras del papel y en la cual se hacen constar los nombres, dirección, etc.

cabeza, blanco encima de la composición de la página; margen superior de una página.

cabeza de una estadística, parte superior del molde en que se pone la indicación su-



A: cabeza o ascendente de la letra

B: Cola o descendente de la letra

maria de cada casilla. También: *cabecera* o *encabezamiento*.

cabeza de la letra, el trazo que sobrepasa el ojo por arriba. (También: ascendente.) Lo tienen la b, d, f, h, k, l, t.

cabeza de muerto, letra o signo que pone el cajista con el ojo abajo para suplir en la composición el que le falta en la caja.

cabezada, tira de tela con un bordón de color que los encuadernadores ponen en los extremos del lomo de los libros.

caja, cajón de madera en forma rectangular donde se guardan los signos tipográficos.

caja alta, 1, parte interior de la caja, en donde se colocan las letras minúsculas, números, puntuación y espacios. 2, letra minúscula.

caja baja, 1, parte inferior de la caja, en donde se colocan las letras minúsculas, números, puntuación y espacios. 2, letra minúscula.

caja de blancos, caja donde se guarda el material de blancos.

caja californiana, caja que en una sola unidad tiene los caracteres convenientes para la composición corriente; está dividida en tres secciones iguales, las dos de la izquierda para las letras minúsculas y la de la derecha para las mayúsculas.

cajetín, compartimiento de la caja que contiene una misma clase de letra, signo, espacio, etc.

cajista, compositor tipográfico.

calandria, véase: *satinado del papel*. Máquina con cilindros que sirve para lustrar y glasear papel.

cálculo de originales, calcular el número de páginas que alcanzará la obra que se trata de imprimir.

calderón, signo para indicar un párrafo.

calendario, catálogo que contiene la distribución del año por meses, semanas o días, con indicaciones varias.

calibrador, 1, aparato para nivelar los grabados a la altura de los tipos. 2, aparato para medir la altura de los tipos.

calibre del tipo, véase: *cuerpo*.

calzar los clisés, poner los clisés a la altura necesaria antes de sacar la prueba.

callejón, línea de espacios que en sentido vertical o inclinado se ve en la composición.

cama, véase: *platina*.

caprichos tipográficos, labores hechas con letras u orlas y filetes, que representan determinado dibujo o figura (copa, perfil, paisaje, etc.)

carácter, signo tipográfico que sirve para la impresión; letra de imprenta. (También *tipo*.)

carátula, 1, cubierta de un libro. 2, portada o primera página.

carro, cuerpo de la prensa de cilindro que contiene la cama, es decir la superficie en que se coloca la forma. (En España la cama se llama platina.)

carta, papel escrito que una persona envía a otra para comunicarse con ella.

cartel, tiene por objeto dar órdenes o disposiciones de las autoridades. (También aviso oficial.) Existen también: carteles comerciales, artísticos, teatrales, deportivos, etc.

cartoné, encartonado.

cartulina, cartón delgado.

casado, operación que consiste en distribuir las páginas según su tamaño y número, de modo que, una vez impreso el pliego, al doblarlo aparezcan ordenadamente colocadas por su numeración correlativa.

casilla, cada una de las divisiones del papel rayado o de otro impreso análogo.

catálogo, lista de objetos o productos que las empresas comerciales divulgan entre su clientela.

cegar, llenarse de tinta o de basura el ojo de la letra.

celulosa, cuerpo que forma las membranas de las células de todo vegetal; se obtiene sometiendo las fibras vegetales a diversas operaciones químicas.

cícero, conjunto de doce puntos. Véase: *pica*.

cierre de la forma, ajustar las cuñas de modo que todo el conjunto forme un solo cuerpo firme y sin movimiento.

cilindro, dispositivo de la prensa de cilindro en que se coloca el papel para su impresión.

PREMIO “IGNACIO CUMPLIDO” CICLO 1959

De los trabajos presentados a concurso en las carreras de Ediciones, Encuadernación, Grabado y Tipografía, los que obtuvieron premios corresponden a los alumnos cuyas fotografías publicamos en estas páginas.

Gustavo Salazar Mendoza. Primer premio en Ilustración del libro de la carrera de ediciones y segundo premio en grabado

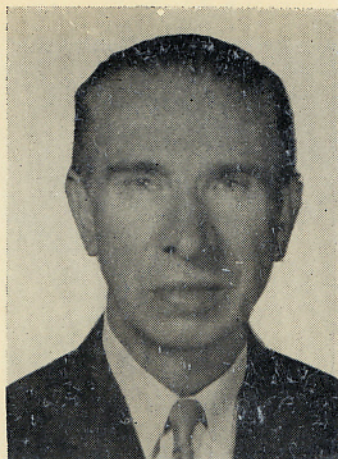


Nicolás Medina Monzón
Primer premio en *encuadernación*



Evangelina P. de Castro
Primer premio en *grabado*

Manuel Gómez López
Primer premio en *tipografía*





Roberto Quezadas Horta
Segundo premio en *ediciones*



Hilarión Sandoval Islas
Segundo premio en *tipografía*



Miguel Guevara Castillo
Segundo premio en *encuadernación*

Grabados
en madera y linóleo hechos
por alumnos de nuestra
Escuela



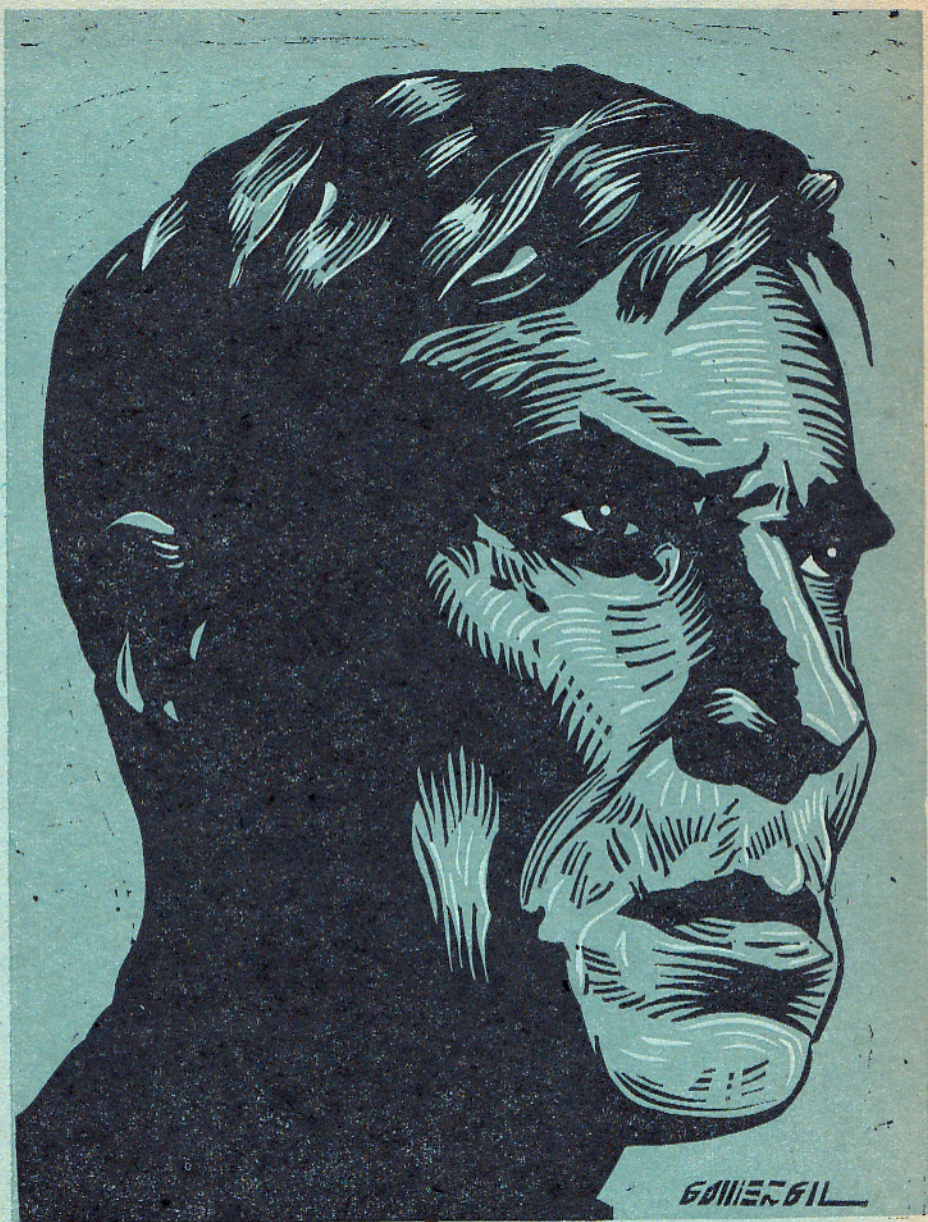
*Cabeza de Palenque. Alumna Ana Ma. de León.
(madera de pie)*



*Mulita de Corpus. Madera
de pie, alumno Juan Hernández*



Dos religiones. Madera de
pie, alumna Cristina Romero



Pastermak. Camaleón de César
Lorenzo Gómez Gil

DIRECTORIO:

Secretario de Educación Pública
Dr. JAIME TORRES BODET

Subsecretario General de Administración
Lic. ERNESTO ENRIQUEZ Jr.

Subsecretario de Asuntos Técnicos
Ing. VICTOR BRAVO AHUJA

Oficial Mayor
Prof. MANUEL LOPEZ DAVILA

Director General de Tecnológicos Regionales
y Enseñanzas Especiales
Ing. ALEJANDRO GUILLOT SCHAFFINO

Director de la Escuela Nacional de las
Artes del Libro
Lic. PABLO G. MACIAS

ARTES *del* LIBRO

Publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Editor y Director: Lic. Pablo G. Macías. Jefe de Redacción: Prof. Antonio Acevedo Escobedo. Maqueta: Manuel Echaui Villaseñor. Tipografía: Lorenzo Morales Pérez, Porfirio Alvarez Garssen, Miguel Pérez Ortiveros, Roberto Quezadas Horta, Mario Villanueva e Hilarión Sandoval Islas. En la confección de esta revista intervienen únicamente profesores y alumnos de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Registrado como artículo de 2ª clase en la Administración General de Correos. Domicilio: Tonalá N° 42, Colonia Roma. México 7, D. F. Toda correspondencia debe dirigirse al director. Precio por ejemplar \$ 3.00. Suscripción anual \$ 10.00.

